Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

Notas y reflexiones sobre la sonoridad de cuarta y sexta sobre el quinto grado de la escala en la música tonal.

Una de las sonoridades que ha causado mayor confusión al momento de su interpretación y posterior clasificación armónica es la de la sonoridad de cuarta y sexta sobre el quinto grado de la escala, la cual, por alguna razón, sigue siendo, por un gran número de músicos en nuestro país, considerado como una forma o sonoridad de tónica (en segunda inversión, claro está, con la quinta de la triada en el bajo). Sin embargo, debemos siempre recordar que la música siempre es contexto y que, en consecuencia, la interpretación correcta que hagamos de las relaciones armónicas que forjan el discurso musical dependen del dicho contexto; más aún, en este caso, yo me atrevería a decir que, como músicos profesionales, estamos obligados a reflexionar sobre las armonías y sus relaciones siempre dentro de un contexto específico –sea éste una progresión armónica en una pieza o en un ejercicio musical, por ejemplo–.

Cuando pensamos en triadas y acordes, podemos pensarlos primero en un contexto y después, por fines de eficacia reflexiva, aislarlos y abstraerlos para someterlos a análisis. Lo que no debemos permitirnos es, una vez que hemos concluido y determinado nuestro análisis en abstracto, quedarnos ahí y no regresar el objeto de nuestro estudio –sea una triada, un acorde, una progresión, etc.– al contexto en donde lo descubrimos y de donde lo sustrajimos. Sólo cuando hemos retornado el objeto al contexto musical podemos saber si nuestra interpretación es correcta o no; o si hemos generado varias opciones racionalmente plausibles, es hasta que las ponemos a prueba dentro del contexto específico, que podemos saber cuál de ellas es correcta. En abstracto, como lo sabe cualquiera que piense, cualquier cosa puede ser una o muchas cosas a la vez, pero en un contexto específico, la dicha cosa puede ser únicamente una y solo una.

Con respecto al asunto objeto de este texto, la sonoridad de cuarta y sexta sobre el quinto grado de la escala en la música tonal, debemos primero analizar de manera general su estructura y las contradicciones que allí existen; después, debemos discernir los contextos en los cuales ocurre la dicha sonoridad; y, finalmente, discernir y analizar el contexto o contextos en los que ocurre específicamente la sonoridad de cuarta y sexta sobre el quinto grado de la escala.

La sonoridad de cuarta y sexta.

Cuando tocamos cualquier triada consonante, mayor o menor, en segunda inversión, podemos percibir que existe una tensión en la sonoridad que no existe en su versión en fundamental ni en primera inversión. Esta tensión provocada por el intervalo de cuarta entre la nota del bajo y alguna de las notas en alguna de las voces superiores (tenor, alto o soprano), puede ser explicada por el hecho de que la nota del bajo genera sus propios armónicos, los cuales, en este caso, chocan con las notas propias de la sonoridad; así lo explica Arnold Schoenberg al referirse a esta sonoridad y argumenta que "…un bajo que no sea al mismo tiempo la fundamental parece tener la tendencia a imponer sus armónicos, es decir, a convertirse en fundamental"[1] y

[1] Arnold Schoenberg, *Tratado de armonía*, p. 81.

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

más adelante asevera que "…la tendencia del bajo a convertirse en fundamental es apoyada por los armónicos; así, pues, el acorde de cuarta y sexta debe ser resuelto convirtiendo el bajo en fundamental"[2]. Como vemos, la sonoridad de cuarta y sexta presenta "…una discrepancia entre su forma aparente (externa) y su constitución (interna)"[3], es, por lo tanto, una sonoridad que por su naturaleza no es estable armónicamente.

Este hecho que acabamos de describir no ha pasado desapercibido en los oídos y en las mentes de los compositores de música tonal. Durante todo el periodo de la música tonal –finales del siglo XVII hasta principios del siglo XIX–, la sonoridad de cuarta y sexta tiene un papel muy secundario en el desarrollo de la tonalidad. Este tipo de sonoridades se forman en esta música como resultado de "coincidencias" contrapuntísticas en la elaboración o prolongación de alguna armonía. Un caso en el repertorio es la expansión de la triada de supertónica en primera inversión (ii6) que es prolongada por medio de notas de paso a su versión en segunda inversión con séptima (ii4/3) –con el subsiguiente reacomodo de las notas entre las voces superiores–; en este caso en particular, la nota de paso en el bajo, entre el cuarto y sexto grados de la escala, es el quinto grado de la escala, el cual, a su vez, soporta una sonoridad de cuarta y sexta cuya fundamental es el primer grado de la escala (I6/4). Como se podrá observar en la realización correcta de esta progresión, todas las voces progresan por grado conjunto a través, obviamente, de notas de paso o bordado, con la salvedad del primer grado de la escala, al cual debe llegarse por salto y sostenerse en la sonoridad de tercera y cuarta. El mismo caso de la sonoridad de cuarta y sexta –la triada de tónica en segunda inversión– ocurre en la expansión de la triada de subdominante en fundamental que es prolongada hacia su versión en primera inversión.

En la música tonal, las sonoridades de cuarta y sexta llegan también a producirse en los casos de una nota pedal en el bajo, frecuentemente el primero o quinto grado de la escala, sobre el cual, a través de bordados superiores, dan como resultado, en el primer caso, la triada de subdominante en segunda inversión o, en el segundo caso, la triada de tónica en segunda inversión.

Esta sonoridad, como es de suponerse por los contextos de conducción de voces arriba descritos, no tienen función armónica alguna; es decir, son sonoridades que ocurren como resultado de la conducción de voces o contrapunto pero que en el contexto no lo son y no funcionan como tal, aunque en abstracto y de manera aislada pueden ser identificadas como triadas en segunda inversión. El análisis cuidadoso del repertorio demuestra incluso que esta sonoridad tiene un papel muy secundario, por no decir excepcional, en la construcción y desarrollo de la armonía tonal; por ejemplo, en el corpus de corales de J. S. Bach, únicamente el 1.56% de las sonoridades son sonoridades de cuarta y sexta[4], las cuales ocurren en contestos como los arriba descritos.

[2] *Ibid*., p. 82.

[3] *Ibid*., p. 81.

[4] Rodolfo R. Moreno, *Tonalidad: vocabulario armónico y complejidad sintáctica*.

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

La sonoridad de cuarta y sexta sobre el quinto grado de la escala en las progresiones cadenciales.

A lo largo del periodo de desarrollo del repertorio tonal (siglo y medio aproximadamente), la sonoridad de cuarta y sexta en las progresiones cadenciales fue adquiriendo "…el estado de fórmula con efecto de cliché; [en consecuencia,] su aparición no puede imaginarse sin unos habituales fenómenos que le acompañan…"[5], a grado tal que no hay en este repertorio "otra sonoridad que anuncie con tanta fuerza la llegada inminente de una cadencia auténtica…"[6] como lo hace la sonoridad de cuarta y sexta sobre el quinto grado de la escala. Este cliché o fórmula idiomática tiene tanta fuerza como fenómeno sonoro en la cadencia que se le ha llegado a bautizar como el "cadencial 6/4", como si fuera una sonoridad distinta a los acordes diatónicos que conforman la tonalidad.

Sin embargo, el análisis auditivo de esta sonoridad dentro del contexto de las progresiones cadenciales del repertorio tonal nos indica claramente que la dicha sonoridad no es otra cosa que el resultado de la expansión ornamentada de la armonía de la dominante, que antecede a la cadencia si el dicho contexto es el de una cadencia auténtica o que cierra la sintaxis si éste es el de una semicadencia. La tensión inherente a la sonoridad de cuarta y sexta es resuelta, en este caso, hasta que la cuarta y la sexta arriba de la nota del bajo (quinto grado de la escala) progresan a la tercera y a la quinta respectivamente, mientras que la nota del bajo se queda tenida (aunque frecuentemente ese quinto grado de la escala cambie de octava). Es hasta este momento que reconocemos auditivamente la función medular del quinto grado de la escala con respecto a los grados primero y tercero de la escala en la dicha sonoridad; el oído nos indica claramente que la nota del bajo no sólo es la consonancia con respecto a la cual las voces superiores rigen su conducción, resolviendo la disonancia (la cuarta arriba del bajo) y la consonancia ajena a la triada de dominante (la sexta arriba del bajo), sino que funge desde su llegada como fundamental de la triada, significando, consecuentemente, desde un principio la armonía de dominante.

En este contexto armónico, por lo tanto, la función de la sonoridad de cuarta y sexta es la de expandir, ornamentar y enfatizar la armonía de dominante, exacerbando la tensión armónica, a través del uso de la sonoridad disonante de cuarta y sexta; estas notas tienen el efecto de retardar la entrada de las notas propias de la triada de dominante –el séptimo y el segundo grados de la escala respectivamente–, funcionando como suspensiones y/o notas de paso en posición métrica preponderante. Así, la aparición de esta sonoridad en el momento en el que el oído espera la entrada de la triada de dominante, acentúa con mayor fuerza armónica la llegada de la dicha triada e incrementa la tensión de la progresión, la cual será resuelta hasta que se alcance la triada de tónica final (suponiendo que no hay evasión alguna).

En este tenor, cabría también abordar el caso en el cual la dominante es ornamentada únicamente con la cuarta, sin la sexta. En estos casos, la cuarta va acompañada por la quinta arriba del bajo, es decir el primero y el segundo grados de la escala entran simultáneamente sobre el quinto grado de la escala; el

[5] Arnold Schoenberg, Tratado de armonía, p. 82.

[6] Allen Cadwallader and David Gagné, *Análisis of Tonal Music*, pp. 52-53.

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

quinto y el segundo grados de la escala se prolongan mientras el primer grado desciende al séptimo grado de la escala. La pregunta pertinente aquí sería si aquellos que erróneamente cifran la sonoridad de cuarta y sexta sobre el quinto grado de las escala, en el contexto de una progresión cadencial, cifran también esta sonoridad como si fuera una triada de tónica con novena, cifrándola I5/4. Si lo hacen así ¿que explicación se dan cuando la cuarta y no la quinta es la nota que se mueve para formar la triada de dominante? Y si no lo hacen, entonces ¿qué elemento cambia su percepción, si el sonido esencial –el primer grado de la escala– que consideran fundamental en la sonoridad de cuarta y sexta está presente también aquí? Es importante este caso, pues, aunque poco frecuente, las sonoridades de cuarta y quinta sobre el quinto grado de la escala son más frecuentes en las progresiones cadenciales de lo que por lo general se consideran. Esta sonoridad refuerza con mayor claridad nuestro argumento: la función armónica del quinto grado de la escala en el bajo es de fundamental, mientras que la función del primer grado de la escala es de disonancia.

Finalmente, por las razones arriba expuestas, no hay ningún argumento válido, en este contexto, para considerar la sonoridad de sexta y cuarta sobre el quinto grado de la escala como una armonía de tónica, pues, como ya se comprobó, no actúa como inversión de la triada de tónica, ni funciona como sonoridad que facilite la expansión de la dicha armonía ni, mucho menos, sirve para sustituirla[7]. La nota del bajo –el quinto grado de la escala– exige en todo momento que las notas en las voces superiores –el primer y tercer grados de la escala– sean resueltas, se muevan y conduzcan hacia el séptimo y el segundo grados de la escala respectivamente; es decir, el quinto grado de la escala en el bajo funciona armónicamente como fundamental de la sonoridad y no como quinta durante todo ese proceso; el bajo nos indica, pues, que es la función sintáctico-armónica de dominante la que rige en ese momento. Entoces, es incorrecto, a todas luces, cifrar la dicha sonoridad como I6/4; debemos en todo momento reconocer la función de dominante cifrando esta sonoridad como V6/4.

Referencias.

Aldwell, Edward and Schachter, Carl. *Harmony and Voice Leading*. (Belmont: Wadsworth/Thomson, 2003), 3rd ed.

Cadwallader, Allen and Gagné, David. *Análisis of Tonal Music* (New York / Oxford: Oxford University Press, 2011), 3rd de.

Moreno, Rodolfo R. Tonalidad. *Vocabulario armónico y complejidad sintáctica* (CDMX: 2021). www.archive.org

Schoenberg, A. *Tratado de Armonía (Viena, 1911).* Traducido al español por Ramón Barce (Madrid: Real Musical, 1974).

[7] Consulte Edward Aldwell and Carl Schachter, *Harmony and Voice Leading*.